

Eerika Pynnönen

## Alttoviulu ja ranskalainen barokki

Marin Marais´n sävellyksiä alttoviululle sovitettuna

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

23.5.2014

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Eerika Pynnönen Alttoviulu ja ranskalainen barokki - Marin Marais`n teoksia alttoviululle sovitettuna 34 sivua + 1 liite 23.5.2014
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Alttoviulu
Ohjaaja	MuT Annamari Pölhö
<p>Työn ensimmäinen puolisko käsittelee alttoviulun roolia ranskalaisessa barokkimusiikissa, Marin Marais`n elämää ja sävellyksiä, sekä ranskalaisen barokin erityispiirteitä.</p> <p>Ranskalainen barokki eli kukoistuskauttaan kuningas Ludvig XIV:ta aikana. Samaan aikaan eli myös säveltäjä ja gambisti Marin Marais, jonka sävellyksiin keskitytään tässä työssä. Jousisoittimet olivat siihen aikaan erittäin tärkeässä osassa kuninkaan hovin musiikkielämää, mutta samalla ne elivät vielä murrosvaihettaan muuttuen vielä hiukan. Alttoviululla oli Ranskan kuninkaan hovissa tärkeä rooli kuninkaan jousiorkesterissa, mutta orkesteristemmojen ulkopuolella alttoviululle ei juurikaan sävelletty kappaleita. Viola da gamba, tai ”<i>basse de viole</i>” oli sen sijaan erittäin suosittu Ranskassa vielä pitkään sen jälkeenkin kun muualla Euroopassa se oli sivuutettu. Gambasävellykset sopivat äänialaltaan ja hengeltään hyvin alttoviululle, minkä takia käsillä oleva työ keskittyy niihin.</p> <p>Marin Marais (1656-1728) toimi muusikkona ja säveltäjänä kuninkaan hovissa. Hänen sanotaan olleen aikansa paras gambisti ja vähintäänkin erittäin tuottelias säveltäjä. Marais sävelsi elämänsä aikana yli 500 kappaletta yhdelle tai useammalle gamballe, jotka on koottu viideksi kirjaksi. Tähän työhön olen valinnut viisitoista kappaletta ensimmäisestä kirjasta, jotka esittelen työn toisella puoliskolla.</p> <p>Ranskalainen barokkimusiikki on oma maailmansa, joka ei ole yhtä tuttu suomalaiselle musiikkikansalle, kuin saksalainen tai englantilainen barokki. Sillä on omat erityispiirteensä ja nuotinnustapansa, jotka saattavat vaikuttaa vierailta suomalaisen soittajan tai kuulijan näkökulmasta. Ranskalainen barokki on yleisesti ottaen hienostunutta, koristeellista ja tarkoin ennalta määriteltyä. Se on hyvin säveltäjälähtöistä, mikä tekee siihen lähestymisen itse asiassa helpommaksi, sillä säveltäjät ovat merkinneet nuotteihin hyvin tarkkaan, miten he haluavat musiikkiaan tulkittavan.</p> <p>Työn toinen puolisko koostuu sovittamistani viidestätoista kappaleesta, jotka esittelen yksitellen ja ryhmittelen niiden vaikeuden mukaan. Jokaista kappaletta on jouduttu sovittamaan jonkin verran, mutta on useita, joissa sovitus on minimaalista. Paitsi sovitukselliset muutokset, esittelen myös jokaisen kappaleen kohdalla niiden musiikilliset haasteet. Tämän on tarkoitus helpottaa kappaleisiin tutustumista.</p>	
Avainsanat	Barokki, ranskalainen, Marin Marais, alttoviulu, viola da gamba

Author Title Number of Pages Date	Eerika Pynnönen Viola and the French Baroque - Works of Marin Marais Arranged for the Viola 34 pages + 1 appendix 23 May 2014
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy, Viola
Supervisor	Annamari Pöhlö, DMus
<p>The first part of my thesis concentrates on the role of the viola in the French Baroque, the life and compositions of Marin Marais and the special features of the French Baroque music.</p> <p>French Baroque music was in its prime under the era of King Louis XIV. String instruments played an important role in the music scene of the French court and the viola had a special place in the King's string orchestra. It seems that all of the compositions for the viola are orchestra parts, which is the reason I had to turn to pieces composed for the viol when I was looking pieces to be played on the viola. The viol or "<i>basse de viole</i>" was popular in France for a long time after it had gone out of fashion in other parts of Europe. I chose to concentrate on the compositions for the viol, because they are suitable for the viola in spirit as well as tone range.</p> <p>Marin Marais (1656-1728) was a court composer and musician. He is said to be the best viol player of his time and he was a prolific composer. In addition to other works, Marais composed over 500 works for one, two or three viols, which are collected into five books. I analyze and present 15 pieces from the first book in the second part of this thesis.</p> <p>French Baroque music is not as familiar to Finnish musicians and music listeners as the German and English Baroque. French Baroque has its own special characteristics and notations which might alienate the Finns. It is in general sophisticated, ornamented and highly predetermined. French Baroque composers used extremely precise markings for the interpretation of their works.</p> <p>The second part of the thesis introduces the 15 pieces I have selected from Marin Marais' compositions. Each piece is arranged and analyzed, and the changes are presented along with the special musical features. This is done to make it easier for the teacher as well as student to explore the works of Marin Marais and the French Baroque.</p>	
Keywords	French Baroque, Marin Marais, viola, viol

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Tausta	2
2.1	Altoviulu ja ranskalainen barokki	2
2.1.1	Lyhyt katsaus jousisoitinten historiaan	2
2.1.2	Altoviulu ja Jean-Baptiste Lullyn orkesteri	3
2.2	Marin Marais	5
2.2.1	Elämä	5
2.2.2	Sävellykset	5
2.3	Marin Marais'n gambaopukset	6
2.3.1	Esittely	6
2.3.2	Haasteet alttoviulunsoiton näkökulmasta	8
3	Ranskalaisen barokin erityispiirteitä	9
3.1	Yleisesti	9
3.2	Ranskalaiset tanssit sekä Preludi, Fantasia ja Rondeau	10
3.3	Koristelu	13
3.4	Fraseeraus ja inegaliteetti	15
4	Kappaleita eritasoisille soittajille	17
4.1	Kappaleiden esittely	17
4.2	Kappaleita musiikin perustason opiskelijoille	18
4.2.1	Perustaso 1	18
4.2.2	Perustaso 2	20
4.2.3	Perustaso 3	24
4.3	Kappaleita ammattiopiskelijoille	28
5	Lopuksi	32
	Lähteet	33
	Liitteet	
	Liite 1. Marin Marais'n alkuperäiset käsikirjoitukset	

## 1 Johdanto

Alttoviulu ja ranskalainen barokki tuntuu ensisilmäyksellä oudolta yhdistelmältä. Sävellyksiä soolo-alttoviululle ei ole säilynyt ennen täysbarokkia ja nekin muutamat ovat saksalaista perua. Suomessa alttoviululla soitetaan perinteisesti lähinnä J. S. Bachin (1685-1750) soolosellosarjoja sovitettuna alttoviululle sekä G. P. Telemannin (1681-1767) alttoviulukonserttoa ja 12 soolofantasiaa. Ranskalaista barokkia ei soiteta suomessa edes sovitettuna. Tämän opinnäytetyön on tarkoitus vastata omalta osaltaan tähän vajeeseen.

Ranskalaisella barokilla on omat erityispiirteensä ja oma erityinen muotokielensä. Suomessa ne ovat jääneet saksalaisen barokkimusiikin varjoon, mikä saattaa olla syynä siihen miksi ranskalaiseen barokkiin ei olla niin rohkeasti tartuttu. Opinnäytetyöni kolmannessa luvussa perehdyn näihin seikkoihin tarkoitukseni helpottaa ranskalaiseen barokkiin tutustumista.

Rajatakseni jotenkin valtavaa sävellysten määrää päätin keskittyä työssäni Marin Marais´n gambatuotantoon, joka itsessään kattaa yli 500 sävellystä. Viola da gamban ääniala on melko lähellä alttoviulun äänialaa minkä takia tuntuu luontevalta keskittyä nimenomaan gambasävellyksiin. Olen poiminut Marais´n tuotannosta joitakin eritasoisia ja erilaisia kappaleita jotka soveltuvat alttoviululle hyvin. Näiden kappaleiden kautta on mahdollista päästä käsiksi ranskalaiseen tyyliin.

Kiinnostuin ranskalaisesta barokista Metropolia-opintojeni kautta. Viimeistään keväällä 2013 esitetyn Jean-Philippe Rameaun oopperaprojektin myötä olin myyty. Ranskalaisen barokkimusiikin hienostuneisuus ja vivahteikkaus on todella kiehtovaa ja tuntui, etten tiennyt siitä maailmasta mitään. Harmikseni oli kuitenkin todettava, ettei alttoviululle tahtonut löytyä soitettavaa materiaalia. Toivon että tämä opinnäytetyö on pieni askel kohti ranskalaisen barokin yleistymistä suomalaisessa alttoviulismissa. Työn ensimmäinen puolisko käsittelee alttoviulun roolia ranskalaisessa barokkimusiikissa, Marin Marais´n elämää ja sävellyksiä, sekä ranskalaisen barokkimusiikin erityispiirteitä. Toisella puoliskolla esittelen valitsemani kappaleet yksitellen, tuoden esiin tekemäni sovitukselliset muutokset ja jokaisen kappaleen erityiset musiikilliset piirteet.

## 2 Tausta

### 2.1 Alttoviulu ja ranskalainen barokki

#### 2.1.1 Lyhyt katsaus jousisoitinten historiaan

Viulu- ja gamba -tyyppiset jousisoittimet keksittiin renessanssin aikaan 1400-luvun loppupuolella. Soittimia kehitettiin pitkään ja hitaasti eri puolilla Eurooppaa mutta barokkia pidetään yleisesti vallankumouksen aikana kaikille soittimille. 1500-luvun loppupuolella gambat ja viulut olivat saaneet kehittyneet muotonsa, mutta soitinten mittasuhteet vaihtelivat edelleen. Viuluja ja gamboja oli erikokoisia ja niillä oli eri äänialoja. Viulut muodostivat oman soitinperheensä, ja gambat omansa. Selkeimpänä erona oli soittoasento, *viola da bracciot*, eli viulut joita pidetään käsivarrella (arm fiddle) muodostivat oman perheensä ja *viola da gambat*, eli jalkojen välissä pidettävät jousisoittimet (leg fiddle) muodostivat omansa. Nykyisen alttoviulun äänialaa vastaavat soittimet kuuluivat viuluperheeseen.

Gambayhtyeet, erikokoisine gamboineen, olivat hyvin yleisiä 1600-luvulla. Viuluperhe syrjäytti kuitenkin gambayhtyeet hyvin nopeasti erityisesti Italiassa, missä viulunrakennus ja -kehittely oli huipussaan. Ranskassa syrjäyttäminen tapahtui hitaammin, ja *viola da gambat* jäivät elämään omaa elämäänsä viuluperheen rinnalle. Eri äänialan omaavilla *Viola da gamboilla*, tai *basse de violeilla* onkin erittäin merkittävä rooli ranskalaisessa barokissa erityisesti soolosoittimina ja pienempien yhtyeiden jäseninä. (Montagu 1998, s. 366-367.)



Kuvio 1. Viola da gamba konsertti Ludvig XIII:lle. (Tuntematon taiteilija, 1630)

### 2.1.2 Alttoviulu ja Jean-Baptiste Lullyn orkesteri

Jean-Baptiste Lully (1632-1687) oli italialaissyntyinen säveltäjä ja muusikko, jota pidetään ranskalaisen barokkimusiikin arkkitehtina. Hän teki suurimman osan työurastaan kuningas Ludvig XIV:sta hovissa, jolloin hän mitä suurimmassa määrin vaikutti sekä koko hovin että Pariisin musiikkielämään. Kirjallisuudessa puhutaan usein niin sanotusta Lulliaanisesta aikakaudesta (Lullian Epoch) eikä aivan syyttä. Lully oli erittäin menestynyt säveltäjä, joka nautti kuninkaan suosioista, ja jolla senkään takia ei ollut varsinaisia haastajia Ranskassa. (Sadia 1998, s. 91-97)

Lullyn aikana kuninkaan hovi työllisti parhaimmillaan 150-200 muusikkoa (*Musiciens du Roi*), jotka oli jaettu kolmeen eri ryhmään, Kamarimuusikoihin (*Musiciens de la Chambre*), Suuren Tallin muusikoihin (*Musiciens de la Grand Ecurie*) ja Kuninkaallisen kappelin muusikoihin (*Musiciens de la Chapelle Royale*). Lisäksi oli kaksi orkesteria: Kuninkaan kaksikymmentäneljä viulua (*Les Vingt-Quatre Violons du Roi*) ja Kuninkaan pienet viulut (*Les Petits violons du Roi*). Soittajat edellä mainituissa ryhmissä muodostivat Kuninkaan muusikot (*Musiciens du Roi*) ja heillä oli kaikilla virka, johon heidät oli nimittänyt itse kuningas. Heille maksettiin palkkaa ja he elivät osana hovia. (Anthony 1997, s. 19-24.)

Alttoviulun roolia pohtiessa on olennaisinta kääntää katse jousiorkestereihin ja erityisesti Lullyn johtamaan Kuninkaan kahteenkymmeneen neljään viuluun. Orkesterissa käytettiin Lullyn aikana viisiäänistä tekstuuria: *dessus* (1 viulu), *basse de violon* (isokokoinen sello) ja kolme väliäänä, *haute-contre*, *taille* ja *quinte*. *Dessus* -stemmaa soitti kuusi viulistia ja *basse de viole* -stemmaa kuusi sellistiä. Väliäänissä oli neljä soittajaa kutakin stemmaa kohden ja soittimina toimi modernin alttoviulun äänialaa vastaavat soittimet. (Anthony 1994, s. 21.) Toisin sanoen alttoviulisteja oli puolet koko orkesterin kokoonpanosta.

Lullyn orkesterin väliäänät kirjoitettiin c-avaimelle, mutta avain oli eri paikassa jokaisessa stemmassa. Ylimmän äänen (*haute-contre*) avain oli viivaston alimmalla viivalla, toiseksi ylimmän (*taille*) viivaston toisella viivalla ja alimman äänen (*quinte*) avain oli keskimmaisella viivalla, missä se on alttoviulustemmojen nykyisessä muodossa. Mielenkiintoista on myös, että alttostemmoja soitettiin mitä ilmeisimmin erikokoisilla altoilla. Jälkipolville on säilynyt maininta jossa nimenomaan painotetaan, kuinka väliäänien ylimmän stemman soittoon ei sovi viulu vaan keskikokoinen alto. (Anthony 1994, s. 124.)



Lullyn aikana alttoviuluilla oli mitä ilmeisimmin erittäin tärkeä rooli orkesterimusiikissa. Voi vain kuvitella, minkälainen kuulokuva sen aikaisilla sävellyksillä oli, jos puolet soittimista oli alttoviuluja. Huomionarvoista on kuitenkin, että vähitellen tämä jakauma muuttui, ja jo 1700 -luvulla oli luovuttu kolmesta väliäänestä jättäen alttoviululle sen nykyisen paikan kahden viulun ja sellon välissä. (Anthony 1994, s. 124)

Alttoviulun yllättävän suuresta roolista huolimatta alttoviululle ei tiedettävästi ole sävelletty omia sävellyksiä. Ranskalaisessa barokkimusiikissa on kuitenkin tyypillistä, että pienille yhtyeille sävellettyjä teoksia ei välttämättä soitinnettu tarkkaan, ne nimettiin usein vain *Dessus I*, *Dessus II* ja *Basse-Continue*, mikä antoi musiikin esittäjille vapauden valita soittimensa kunkin stemman äänialan mukaan. (Anthony 1994, 3. 364) Tämä saattoi antaa myös alttoviululle laajempia mahdollisuuksia.



Kuvio 2. Marin Marais



## 2.2 Marin Marais

### 2.2.1 Elämä

Marin Marais syntyi luultavasti 31.05.1656 pariisilaiseen käsityöläisperheeseen. Hän vietti lapsuutensa kuoropoikana ja opiskeli sävellystä ja gamban (*basse de viole*) soittoa. 19-vuotiaana hän sai paikan Pariisin oopperan orkesterista, jonka kapellimestarina toimi siihen aikaan Jean-Baptiste Lully. Marais oli aikansa gambansoiton ehdoton mestari ja kehittäjä, joka myöhemmin sai paikan Kuninkaan Muusikoiden joukosta. Uransa aikana hän sai korkeimman arvon Kuninkaan Kamarimuusikoiden joukossa ja nautti kuninkaan suosiosta.

Marais avioitui 21.09.1679 ja sai elämänsä aikana lähteiden mukaan 19 lasta. Heistä useista tuli taitavia gambisteja ja vuonna 1708 yksi Marin Marais'n pojista peri hänen paikkansa Kuninkaan muusikoissa. Paitsi gambistina, Marais teki myös laajan ja menestyneen uran säveltäjänä ja kapellimestarina. Lisäksi hän toimi Lullyn assistenttina kuninkaan hovissa. Vuonna 1724, 68-vuotiaan Marais kuitenkin vetäytyi eläkkeelle keskittyen lähinnä puutarhanhoitoon ja muutamien oppilaiden ohjaamiseen. Marin Marais'n viimeinen sävellystyö viides gambaopus ilmestyi vuonna 1725 kolme vuotta ennen hänen kuolemaansa 15.08. 1728. (Lescat 2002, s. V-VIII; Sadie 1998, s. 130-131.)

### 2.2.2 Sävellykset

Marin Marais'n suurin sävellyskokonaisuus on viisi opusta yhdelle, kahdelle tai kolmelle gamballe ja continuolle. Näiden sisältöön ja erityispiirteisiin palaan seuraavassa luvussa. Lisäksi Marais sävelsi oopperoita, tai lyyrisiä tragedioita niin kuin niitä Ranskassa kutsuttiin, motetteja ja kappaleita pienemmille yhtyeille. Ehkä kuuluisin hänen oopperasävellyksistään on Alcyone -oopperan myrskykohtaus (julkaistu 1705), joka sai useita uusintanäytöksiä vielä 1800-luvulla. Marais'n sävellyksissä on löydettävissä paljon Lully-imitaatiota niin kuin monilla hänen aikalaisillaan, mutta Marais oli tunnettu monipuolisemmasta orkesterin soitintamisesta ja orkesterivärien käytöstä. Marais'n aikana oopperasävellykset myös vapautuivat tiukoista harmonisista ohjenuorista ja draaman alisteisuudesta. Marais'n sävellyksissä musiikilla onkin suurempi sija oopperan kokonaisuudessa kuin esimerkiksi Lullyllä. (Anthony 1994, s. 153-154, 158.)

Täysbarokin aikaan 1677-1722 Keski-Euroopan musiikkielämää leimasi kilpailu Italialaisen ja ranskalaisen tyylin välillä. Italialainen tyyli oli leimallisesti muodoltaan suurieleistä ja soinniltaan kirkasta ja korkeaa, kun taas ranskalaisessa tyyliässä ihannoitiin pikkutarkkaa, selkeää ja tanssillista musiikkia jonka sointi-ihanne oli pehmeä. (Rusko 2010, s. 3-4.) Marais´n sävellys- ja soittotyyliä pidettiin minimalistisena ja hienostuneena. Hänen sanotaan täydellistäneen ranskalainen sävellystyyli aikakautena, jolloin italialainen ja ranskalainen musiikki kilpailivat tilasta musiikin maailmassa ja jolloin tyylit olivat kaikista kauimpana toisistaan. (Pöhlö 1993, s. 1; Sadie 1998, s. 131.)

Tätä kilpailutilannetta on vaikeaa hahmottaa nykypäivän näkökulmasta, mutta sitä avaa oivallisesti vertailu hänen ja hänen gambistikollegansa Antoine Forquerayn välillä. Forqueray edusti soitossaan ja sävellyksissään italialaista tunteellisempaa tyyliä, minkä takia häntä usein verrattiin ranskalaisten kansallismielisten kriitikoiden joukossa demoniin, kun Maraisia kuvailtiin enkelten kaltaiseksi. (Sadie 1998, s. 131)

Käsillä olevan työn kannalta on olennaista huomioda, että Marais nimenomaan edustaa ranskalaista barokkia ennen aikakautta, jolloin ranskalainen ja italialainen barokki sekoittui muodostaen niin sanotun yhdistettyjen makujen tyylin (*Les goûts réunis*) tai galantin tyylin. Tästäkin näkökulmasta on erittäin tärkeää nostaa esiin juuri Marais´n sävellyksiä etsiessä alttoviululle sopivaa musiikkia. Sopiihan moderninkin alttoviulun sointimaailmaa ranskalaisen tyylin ihanteeseen.

## 2.3 Marin Marais´n gambaopukset

### 2.3.1 Esittely

Marin Marais sävelsi elämänsä aikana viisi opusta yhdelle, kahdelle tai kolmelle gamballe ja continuolle. Yhteensä opuksissa on 596 eritasoista sävellystä. Ensimmäinen opus ilmestyi vuonna 1686 ja oli tiedettävästi ensimmäinen omaa lajiaan, sisältäen sävellyksiä nimenomaan viola da gamballe ja continuolle. Toinen kirja ilmestyi viisi vuotta myöhemmin vuonna 1701, kolmas vuonna 1711, neljäs vuonna 1717 ja viimeinen vuonna 1725, kolme vuotta ennen hänen kuolemaansa.

Opuukset eivät ilmestyneet vaativuusjärjestyksessä. Ensimmäisessä opuksessa on sekä helppoja sävellyksiä aloittelevammille soittajille että vaikeampia kappaleita edistyneemmille gambisteille. Kokonaisuudessaan haastavin opus on neljäs.

Marais´n sävellysten perustana toimivat ranskalaiset tanssit ja *tombeaut* (tulee ranskankielen sanasta *tombeau*, kammio, hauta), jotka kuvailevat sielun kamppailua ja surua. Vuosien edetessä hänen sävellyksensä muuttuvat kuvailevimiksi, joista oiva esimerkki on tunnettu ”Kuvaus sappikiven poisto-operaatiosta” (*Le Tableau de l’opération de la taille*). Kappaleen osia ovat muun muassa ”Välineiden huomaaminen”, ”Väristykset sitä katsellessa”, ”Välineiden poisto” ja ”Vakavaa pohdintaa”. Näin tehdessään Marais liittyy aikansa tapaan antaa sävellyksille hyvin kuvailevia ja konkreettisia otsikoita. Anthony 1994, s. 401.)

Marais´n viidennessä kirjassa on sävellyksiä kolmelle gamballe, mikä niin ikään oli ennenkuulumatonta ranskalaisessa musiikkimaailmassa. Tämä tekee teoksesta edelleen merkillepantavan. Marais todella oli aikansa gambamestari, jonka elämäntyö oli suurelta osin gambamusiikin jalostaminen ja edistäminen. Lienee spekulatiota sanoa, että olisi Marais´n ansiota, että sello syrjäytti viola da gamban vasta varsin myöhään Ranskassa, mutta varmasti hänen sävellyksillään ja opetuksellaan oli osansa tässäkin kehityskulussa.

Käsillä olevaa työtä varten olen valinnut kappaleita Marais´n ensimmäisestä kirjasta. Pohtiessani kappalevalintoja, päädyin tähän koska se antaa mielestäni hyvin johdannon hänen sävellyksiinsä ja ranskalaiseen barokkiin ylipäätään. Koska ranskalainen barokki on Suomessa yleisesti ottaen melko vierasta, ajattelen, että siitä on syytä tehdä mahdollisimman helposti lähestyttävää. On kuitenkin huomattavaa, ettei Marais´n ensimmäinen kirja ole mitenkään erityisen helppo, varsinkaan alttoviululla soitettuna, joten jo siitä löytyy paljon kappaleita eritasoisille soittajille.

### 2.3.2 Haasteet alttoviulunsoiton näkökulmasta

Sovittaessa viola da gamballe sävellettyjä teoksia alttoviululle, törmää useisiin haasteisiin. Ensimmäinen haaste on gamban laajempi ääniala. Ranskalaisessa basse de viole:ssa on seitsemän kieltä jotka viritetään kvartin välein, niin että keskimmäisten kielten väliin jää terssi. Kielet ovat A1- D- G- c- e- a- d1. Kuusikielisessä gambassa alin A1 puuttuu. Pelkästään gamban vapaiden kielten kokonaisääniala on siis kaksi oktaavia ja puhdas kvartti, kun se alttoviululla on oktaavi ja suuri seksti. Gamban laajempi ääniala aiheuttaa haasteita ennen kaikkea soittaessa gambasävellyksiä alttoviululla, sillä silloin joudutaan nousemaan korkeampiin asemiin.

Lisäksi gambasävellyksiä on mahdotonta vain transponoida oktaavia ylemmäksi, niin kuin sellosävellyksille tehdään alttoviululle sovittaessa, sillä alimman kielen alimmat äänet ovat liian matalia. Sellaisissa tilanteissa joudutaan joko nostamaan yksittäisiä ääniä oktaavia korkeammalle tai muuttamaan melodialinjaa kokonaan, jotta kappale olisi mahdollista soittaa alttoviululla. Ylemmässä rekisterissä ei ole samanlaista ongelmaa, sillä modernin alttoviulun ääniala ylemmissä oktaaveissa on tarpeeksi laaja.

Toisen ja kenties suurimman haasteen muodostavat sormitukset. Koska alttoviulu viritetään kvintteihin, ovat sen sormitukset hyvin erilaisia gambaan verrattuna. Erityisesti soinnut tuottavat haasteita. Gamballa esimerkiksi kvinttien soitto on huomattavasti helpompaa kuin alttoviululla, jolla kvintit soitetaan samalla sormella, kun taas gamballa voi käyttää kahta. Gambasävellykset ovatkin luontevista syistä usein melko haastavia alttoviululla soitettaessa, sillä ne soveltuvat hiukan huonommin alttoviulistien ”käteen”. Tämä aspekti on erityisen olennainen etsiessä alttoviululle soveltuvia kappaleita erityisesti aloittelevammille soittajille.

Viola da gamban jousenkäyttö on lisäksi hyvin erilaista alttoviulun jousenkäyttöön verrattuna. Veto- ja työntöjousten kuulokuvat ovat täysin erilaiset, mikä on leimallista barokkijousiin yleisemminkin, ja soitujen soittotekniikka on toisenlainen jo sen takia, että gambaa soitetaan pystysuunnassa. Varsinkin haastavimmat sävellykset sisältävät paljon gamballe tyypillisiä soituja ja arpeggioita, joita on vaikeaa soittaa alttoviululla kielten vähäisyyden ja erilaisen virityksen takia.

### 3 Ranskalaisen barokin erityispiirteitä

#### 3.1 Yleisesti

Niin kuin edellä on käynyt ilmi, ei ranskalainen barokkimusiikki ole saanut kovin suurta jalansijaa Suomessa. Saksalaisen musiikkiperinteen vahva läsnäolo on mitä vahvimmin vaikuttanut siihen, ettei ranskalaiseen barokkimusiikkiin ole uskallettu tarttua. Perehtyessäni tähän maailmaan törmäsin yllättäviin piirteisiin, jotka tekevät tästä musiikista hyvinkin helposti lähestyttävää. Uskon, että ranskalaista barokkimusiikkia on pidetty jotenkin vaikeana ja vieraana, mutta mielestäni siihen ei ole mitään syytä.

Ranskalainen barokkimusiikki on leimallisesti tanssillista, hienostunutta, ylevää ja täynnä pieniä yksityiskohtia. Ranskassa arvostettiin selkeyttä ja rytmisesti tarkkaa soittoa ja musiikissa pyrittiin pehmeään äänikuvaan, virtaavuuteen ja yhteneväiseen tunnelmaan. Kaikki tämä yhtyy oivallisesti ranskalaisen barokin tärkeimmässä sävellysmuodossa, tanssisarjassa, jossa jokaisella osalla on oma selkeä karakterinsa ja tarkkaan ennalta määrätty rytmiikka ja sävy. (Pölhö 1993, s. 8-13)

Tähän rytmiseen tarkkuuteen ja karakterien löytämiseen keskittyi myös Anssi Mattila johtaessaan Sibelius Akatemian barokkiooppera-projektia, Rameaun ”Les Indes Galantes”. Hänen rytmikan käsittelynsä opetti mielestäni jotakin keskeistä ranskalaisesta barokista. Mattila painotti usein, että rytmikan tulisi olla tarkkaa ja että se tulisi soittaa hiukan ”laid back” eli pienellä takakenolla. Ei siis eteenpäin nojaten, vaan rytmisesti tarkasti ja luottaen tempoon. Tämä kuva on auttanut ainakin minua käsittämään ranskalaisen barokkimusiikin tempollista henkeä.

Ehkä kuitenkin yllättävin piirre ranskalaisessa barokkimusiikissa on sen säveltäjälähtöisyys ja koristelun ja fraseerauksen tarkka määrittely. Ranskalaiset barokkisäveltäjät eivät juuri jättäneet musiikin tulkitsijalle vapauksia, vaan kirjasivat kaiken tarkkaan ylös. Musiikin tulkitsijan tuli puolestaan pyrkiä toteuttamaan nuottikuva mahdollisimman tarkasti ja uskollisesti. Sama pätee myös Marin Marais’n sävellyksiin. Tästä ehdottomuudesta puhuu Annamari Pölhö tohtorintutkielmassaan:

"Ymmärtääkseen ranskalaisten ehdottomuutta on hyvä palauttaa mieliin heidän yhteiskuntansa autoritäärisyys, missä persoonallisille äänenpainoille ei jäänyt tilaa. Ei Lullyn orkesterissa keskusteltu jousituksista tai vaihdettu mielipiteitä dynamiikasta; jos mielit säilyttää paikkasi, pidit eriävät ajatukset tiukasti ominasi. Tai sitten siirryit suosiolla Alpien eteläpuolelle italialaisen tilaa-antavamman ajattelun pariin." (Pölhö 1993, s. 9.)

Tätä autoritäärisyyttä heijastaa termi "bon goût" (hyvällä maulla), mikä oli erittäin tärkeä arvo ranskalaisessa barokkimusiikissa. Musiikki tuli esittää "hyvällä maulla" eli tarkasti ja säveltäjälle uskollisesti. Myöskään säveltäjät eivät tietenkään olleet vapaita, vaan heidänkin tuli säveltää musiikkia vastaamaan aikansa ajatusta hyvästä mausta.

Vaikka termiä "bon goût" pidetään leimallisena ranskalaiselle barokille on syytä ottaa esille huomio siitä, ettei "hyvälle maulle" ole jälkipolville jäänyt mitään yhtä selkeää määrittelyä. "Bon goût" oli varsin riippuvainen katsojan tai kuulijan näkökulmasta ja se painottui erityisesti taistelussa italialaisia vaikutteita vastaan. James R. Anthony onkin mielestäni oikeassa huomauttaessaan, että ranskalaisen barokin saloihin voi päästä vain perehtymällä musiikkiin itseensä.

" French taste of the period, good or bad, can only be determined from the music itself." ( Anthony 1997, s. 443.)

### 3.2 Ranskalaiset tanssit sekä Preludi, Fantasia ja Rondeau

"All Europe knows what a Capacity and Genius the French have for dancing, and how universally it is admired and followed." (Riccoboni 1738, s.110.)

Niin kuin edellä käy ilmi, oli ranskalaisen soitinmusiikin tärkein sävellysmuoto tanssisarja, jonka runkona oli Allemande, Courante, Sarabande ja Gigue. Sarjoja saatettiin laajentaa muillakin osilla ja myöhemmin varsinaisia tansseja korvattiin erilaisilla karakteriosilla. (Pölhö 1993, s. 9). Jokainen tanssi muodostaan oman kokonaisuutensa jolla on erityispiirteensä ja oma metriikkansa.

Jo 1600-1700-luvuilla tansseille saatettiin merkitä jonkinlainen tempomerkintä, joka myöhemmin on yritetty siirtää metronomimerkinnäksi. On kuitenkin syytä pitää mielessä, ettei tansseilla välttämättä ole yhtä yksiselitteistä tempoa. Samaa tanssia saatettiin soittaa eri tempoissa, riippuen tilanteesta ja soitinkokoonpanosta. Tämä relatiivinen tempo ei kuitenkin vaikuta tanssin karakteriin, joka temposta huolimatta on aina peruspiirteiltään sama. (Anthony 1997, s. 153.)



Esittelen seuraavaksi lyhyesti ne tanssit jotka tulevat esiin valitsemisani Marais´n sävellyksissä. Marais´n gambakirjoissa ei ole varsinaisia tanssisarjoja, vaan jokainen hänen säveltämänsä tanssi on oma erillinen kappaleensa.

**Allemande** on yksi barokinajan suosituimmista tansseista, jonka alkuperä ulottuu 1500-luvun Saksaan. 1500-luvun puolivälissä kaksijakoisia Allemandeja sävellettiin ympäri Eurooppaa ja ne vakiintuivat nopeasti osaksi barokinajan tanssisarjaa. Allemande on tyypillisesti kolmesäkeinen kokonaisuus, jonka askel kevyttä ja eläväistä. Perusaskel kaksijakoisessa Allemandessa on askel-gréve-askel-gréve, jossa gréve merkitsee vapaan jalan nostoa. Lisäksi on varhaisissa Allemande-koreografioissa kehoitus keventää askelta pienellä hypyllä ennen jokaista askelta. Tämä tanssillinen keveys tulisi näkyä myös Allemanden musiikillisessa tulkinnassa. Harmonisesti Allemandet ovat usein hyvinkin monimuotoisia ja muistuttavat hengeltään Preludeja, säilyttäen kuitenkin selkeän tanssin muodon. (Cusick, Little 2014, Allemande.)

**Sarabande** kuuluu Passacalian ja Couranten kanssa kolmijakoisten tanssien ryhmään, jotka ovat tempoltaan hyvin hitaita. Tunnelmaltaan Sarabande on melankolinen ja vakava. Tyypillisesti se jakautuu nelitahtisiin fraaseihin, joiden ensimmäinen ja toinen isku on painollinen ja usein ennen kadenssia on löydettävissä hemiola. On lisäksi olemassa tempoltaan nopeampi ”sarabande légère” joka yleensä kuului yhteen Chaconnen kanssa. (Anthony 1997, s.137. Rusko 2010, s. 44.) Tämä yhdistelmä ei kuitenkaan esiinny valitsemisani Marais´n sävellyksissä.

**Courante** oli erittäin suosittu kolmijakoinen tanssi Ranskan hovissa erityisesti kuningas Ludvig XIV:n aikana, jonka sanotaan tanssineen hovin iltajuhlissa itse aina ensimmäisen Couranten. Säilyneistä Courante-koreografioista käy ilmi, että Couranten henki on ylevä ja hienostunut ja sen askeleesta tulisi näkyä maan vetovoima, mikä ilmenee usein toistuvassa kaavassa: polvien notkistaminen (*plié*), nousu (*élevé*). Huomionarvoista on, että nousu (*élevé*) osuu yleensä iskulle, mikä tulisi näkyä myös musiikin tulkinnassa. Alun perin Courantet olivat fraasirakenteeltaan symmetrisiä ja vailla hemioloita tai muita metrisiä finessejä. Myöhemmin Courantet kuitenkin muuttuivat hyvin koristelluiksi ja metrisesti monimuotoisiksi kokonaisuuksiksi säilyttäen kuitenkin tanssillisen ja ylevän, aristokraattisen henkensä. (Cusick, Susanne G., Little Meredith Ellis 2014, Courante.)

Ranskalainen **Gigue**, eli "*gigue français*" oli erittäin suosittu sävellysmuoto Ranskassa aina 1700-luvun loppupuolelle asti. Sen tahtilaji on useimmiten 6/8 ja tempo nopea. Gigue on alun perin englantilainen barokkitanssi "*jig*" joka Ranskassa sai oman hiukan monimuotoisemman ulkomuotonsa. Ranskalaiselle Giguelle yleisiä ovat pisteelliset rytmit ja synkoopit sekä epäsymmetrisemmät ja pidemmät fraasit kuin ranskalaisessa barokkimusiikissa yleensä. Ranskassa Gigue muuttui enemmänkin tyyilajiksi kuin varsinaiseksi tanssiksi niiden yleistyessä. (Anthony 1997, s. 136; Little 2013.)

**Menuetti** on Ranskasta peräisin oleva sävellysmuoto, joka esiintyi ensimmäisen kerran Ranskan hovissa 1600-luvun puolivälissä. Siitä tuli heti äärimmäisen suosittu tanssi, joka oli tempolta nopea ja hengeltään erittäin iloinen. Alun perin Menuetit olivat kolmijakoisia ja fraasirakenteeltaan epäsymmetrisiä, mikä näkyy myös Marais'n sävellyksissä. Yleisesti menuettien painotus on joka toisen tahdin ensimmäisellä iskulla. Ranskalaisten barokkisäveltäjien Menuetit ovat siis varsin erihenkiset kuin myöhemmin klassismista tutut melko hitaat Menuetit, joiden fraasit ovat tiukasti nelitahtisia. (Anthony 1997, s. 137-138; Bellingham, Thompson 2014; Rusko 2010, s.42.)

**Gavotti** on nelijakoinen tanssi, joka hengittää puolinuoteissa. Se alkaa yleensä joko kahdella neljäsosalla tai puolinuotilla ennen ensimmäistä kokonaista tahtia ja sen tempo on vaihteleva. Sen painotus tulee joka toisen tahdin ensimmäiselle iskulle alkaen ensimmäisestä kokonaisesta tahdistä. Aikalaislähteiden mukaan Gavotit ovat yleensä iloisia ja yleviä, mutta joskus ne saattavat olla jopa hitaita ja herkkiä. (Anthony 1997, 135; Rusko 2010, s. 44.) On siis syytä olla olettamatta mitään ennalta määrättyä tempoa ranskalaisia Gavotteja soittaessa, vaan lukea tarkkaan esitysmerkinnät ja kuunnella sävellyksen tunnelmaa.

Ranskalaisten tanssien lisäksi olen valinnut Marais'ltä sävellyksiä, jotka eivät ole varsinaisia tansseja. Näitä ovat Preludit, Fantasiat ja Rondeaut. Näistä ensimmäinen, **Preludi**, on alun perin sävellys, joka edeltää muita sävellyksiä. Sen tarkoitus on esitellä sävellaji jossa kokonaisuus, esimerkiksi tanssisarja, soitetaan sekä tulevien osien henki. Preludit ovat lisäksi hengeltään improvisatorisia, ja ne sävellettiin auki aluksi vain opetustarkoituksessa. Marin Marais'lla preludit ovat usein myös itsenäisiä kappaleita jotka ovat luonteeltaan hyvinkin monimuotoisia. (Ledbetter 2014.)

**Fantasia** on nimensä mukaisesti säveltäjän mielikuvituksen tuote, fantasia. Ne ovat erittäin subjektiivisia tuotoksia, joissa rajana on vain säveltäjän mielikuvitus. Barokin ajan fantasiat ovat hyvin monimuotoisia, vapaista improvisatorisista kappaleista hyvinkin kontrapunktisiin ja muodollisesti säännönmukaisiin teoksiin. Ranskassa Fantasiat olivat hyvin yleinen sävellysmuoto erityisesti gamballe. (Field 2014.)

**Rondeau** oli 1300 – luvulta lähtien yksi Ranskan yleisimmistä runo- ja laulumuodoista. Myöhemmin se liittyi vahvasti tanssiin, joka tanssittiin pyöreässä muodostelmassa. Marin Marias´n aikaan Rondeau oli enemmänkin lajityyppi kuin tanssiosa. Nimensä Rondeau-sävellykset ovat saaneet spiraalisen muotonsa takia, jossa säkeen ja kertosäkeen vaihtelu on toistuvaa. (Wilkins 2014.)

### 3.3 Koristelu

Koristelun tärkeydestä ranskalaisessa barokissa ja siihen kohdistuvasta ohjeistuksesta kertovat oivallisesti seuraavat kolme sitaattia:

”Without any doubt a piece of music can be beautiful but at the same time unpleasant. This is usually a result of the omission of the necessary ornaments”  
(Bacilly 1668)

”a song without any ornament is like an unpolished diamond”  
(Michelle Corrette 1758)

” good taste is the only law that one can follow”  
(Saint Lambert 1702)

Koristelu on siis ehdottoman tärkeä ranskalaisessa barokissa. Musiikki ilman koristeluja on kuin hiomaton timantti, mutta varsinaiseksi ohjeeksi annetaan vain ”*bon goût*”, eli hyvä maku. Musiikin tulkitsijan tehtävä on lisätä sävellykseen siihen sopivat koristelut. (Ng 2014.) Joitakin ohjeita on kuitenkin löydettävissä , mikä helpottaa tutustumista tähän musiikkityyliin.

Koristelun ensimmäinen sääntö koskee trilliä (*treblement*), joka ranskalaisessa barokissa tulee soittaa lähestulkoon aina ylhäältä, eli selkeällä appoggiaturalla. Lisäksi tulisi trilli soittaa melkein pä aina iskulla. Tällainen, niin sanottu ”*ranskalainen trilli*” merkittiin usein nuotteihin pienellä plusmerkillä (+) nuotin yläpuolella tai edellä. Näin myös Marin Marais´n käsin kirjoittamissa nuoteissa. Joissakin harvinaisissa tapauksissa trilli saatetaan soittaa ilman pidätystä, mutta tällöin säveltäjät merkitsivät sen erikseen nuottiin. (Anthony 1997, s. 440; Ng 2014)

Ranskalaisesta trillistä voisi tehdä oman opinnäytetyönsä, mutta antaakseni joitakin vinkkejä sen toteuttamiseen esittelen tässä niihin liittyen kaksi peruseriaa, jotka pitävät useimmiten paikkansa niitä soittaessa. Ensinnäkin ranskalaisen trillin pidätys on erittäin painokas. Pidätyksen tuoma harmoninen jännite on selkeästi tärkeämpi, kuin sen purkaus. Toiseksi tulisi trillin olla kiihtyvä, eli että se on nopeampi trillin lopussa kuin alussa. Tasainen trilli on myös mahdollinen, mutta selkeästi harvinaisempi. (Ng 2014.)

Yksittäisten äänten kohdalla käytettiin usein lisäksi niin sanottua äänen pidennystä, joka Marais`n nuottikuvassa on merkitty vertikaalilla hakasulkeella. Sen tarkoitus on osoittaa kuinka kauan jokin ääni soi melodian edetessä, ikään kuin pedaalina. Lisäksi nuottikuvassa on usein merkintä vibratosta. Tätä ei kuitenkaan tule sekoittaa moderniin romanttiseen vibratoon, vaan se vastasi enemmänkin italialaista vastinettaan ”*mesa di voce*” joka merkitsee ikään kuin äänen muodon paksuntamista ja ohentamista. Tämä jousisoitinten kohdalla niin sanottu ”*pincé*” viittasi myös usein jousivibratoon ja sen tarkoitus oli pehmentää yksittäistä ääntä ja tehdä siitä hiukan herkempi. (Ng 2014.)

Useamman äänen sisältävät koristeet ovat erittäin yleisiä ranskalaisessa barokkimusiikissa ja ne ovat useimmiten merkitty pienillä nuoteilla nuottirivistöön. Näin myös Marais`lla. Tällaisten koristeiden perussääntö on, että niiden ensimmäinen ääni on painollisempi kuin muut äänet ja että niistä sitten ikään kuin päästetään mahdollisimman nopeasti irti. (Ng 2014.) Jokaisella säveltäjällä on lisäksi omanlaisensa tapa merkitä se, tuleeko koriste soittaa iskulla vai sitä ennen.

Marais seuraa aikansa tapaa merkitä sävellystensä koristelu erittäin tarkasti nuottikuvaan. Valitsemisani kappaleissa esiintyy useimmiten trillejä, etuheleitä sekä iskulla että ennen iskua ja joitakin useamman ääneen sisältäviä koristeita. Esittelen Marais`n koristelut samassa yhteydessä kappaleiden kanssa, jotta ne pysyisivät osana laajempaa kokonaisuutta, kunkin kappaleen henkeä ja ilmaisu.

### 3.4 Fraseeraus ja inegaliteetti

Ehkä haastavin osio kaikessa musiikin tulkinnassa on niiden musiikillisten elementtien toteuttaminen, jotka eivät näy nuottikuvassa. Mitä kauempana ollaan ajallisesti ja maantieteellisesti kustakin aikakaudesta ja tyylistä, sitä vaikeampi on intuitiivisesti soittaa tyylin mukaisesti, tai niin kuin ranskalaisen barokin kohdalla tulisi sanoa, hyvällä maulla.

Ranskalaisessa barokissa, niin kuin barokkimusiikissa laajemminkin, on erittäin tavallista käyttää hiljaisuutta tärkeänä fraseerauksen muotona. Erityisen tehokkaana pidettiin yksittäisten äänten niin sanottua lykkäämistä, eli pientä hiljaisuuden kuuntelemista ennen äänen soittamista. Tämä toimii erityisesti harmonian tehostajana ja musiikillisen jännitteen ylläpitäjänä.

Toinen hiljaisuutta hyväkseen käyttävä fraseerauksen muoto on nuottien lyhentäminen niin, ettei niitä soiteta täyteen ajalliseen mittaansa. Tätä kutsuttiin ranskaksi *son coupé* tai *détaché* ja sitä suositeltiin käytettäväksi erityisesti ennen trillejä. (Ng 2014.) Moderneilla soittimilla soittaessa on erityisen tärkeää kuunnella tätä hiljaisuutta, sillä periodisoittimilla hiljaisuus tulee esiin enemmän itsestään jousen teknisten ominaisuuksien takia. Mielestäni on syytä painottaa jo aloittelevien soittajien kanssa barokkimusiikin hengittävyyttä, pyrkien heti alussa tuomaan esiin sen erityispiirteitä hyvällä maulla.

Toinen fraseeraukseen liittyvä suuri kysymys ranskalaisessa barokkimusiikissa on niin sanottu inegaliteetti, tai epätasaisuus eli "*notes inégales*". Inegaliteetin perusajatus on, että parilliset tasaiseksi kirjoitut tahtilajia aika-arvollisesti pienemmät asteittain liikkuvat sävelet soitetaan epätasaisina niin, että pidennetään ensimmäistä ääntä ja lyhennetään toista. Toisin sanoen, ne soitetaan joko kolmimuunteisesti keinuen tai jopa pisteellisinä. Tämä tapa oli yleinen Ranskassa 1500-luvun puolivälistä 1700-luvun loppuun ja sen tarkoitus oli tehdä astekuluista kauniimpia. Ongelma nykynäkökulmasta on, ettei epätasaisuutta ole tarkoin määritelty eikä sitä aina kirjoitettu nuotteihin. (Rusko 2010, s. 35-36.; Thompson 2014.)

Jotkut ranskalaiset säveltäjät saattoivat kirjoittaa nuottiin ”*pointé*” halutessaan sävelten soitettavan epätasaisesti ja jälkipolville on säilynyt myös esimerkkejä siitä, että säveltäjät ovat käyttäneet pisteitä osoittaakseen epätasaisuuden. Tämä ei kuitenkaan koskaan yleistynyt, sillä sen pidettiin viittaavan liian vahvasti pisteelliseen rytmiin, mikä ei ollut tarkoitus. (Thompson 2014.)

Inegaliteetin yleisyydestä kertoo kuitenkin se, että ranskalaisista sävellyksistä löytyy enemmänkin merkintöjä siitä kun melodiaa ei haluta soitettavan epätasaisesti. Tällöin saatettiin nuotteihin merkitä ”*notes égales*”, ”*martelées*”, ”*detaches*”, ”*mouvement decide*” tai ”*marque*”. On myös löydettävissä joitakin muita sääntöjä koskien sitä koska sävelkulkuja ei tulisi soittaa epätasaisesti. Ne ovat muun muassa jos sävelkuluissa on hyppyjä, synkooppeja tai taukoja, jos samaa säveltä toistetaan tai jos sävelkulut on yhdistetty kaarilla. Myöskään erittäin nopeissa tempoissa ei suositella epätasaisuutta. (Anthony 1997, s. 440.; Rusko 2010 s. 36.)

Edellä mainitun epätasaisuuden eli *louréen* lisäksi ranskalaisessa barokkimusiikissa on mahdollista käyttää myös päinvastaista epätasaisuutta eli, että lyhennetään ensimmäistä ääntä ja pidennetään toista. Näin on mahdollista soittaa, mikäli äänenkulut ovat pareittain kaaritetut ja mikäli tulkinta sopii kappaleen henkeen. Tästä epätasaisuudesta käytetään termiä *coulée*.

Edelleen jää kuitenkin jäljelle kysymys siitä, koska nuottien inegalisuutta pitäisi käyttää ja ennen kaikkea minkälaisista. On esitetty, että nopeammissa teoksissa epätasaisuuden tulisi olla pisteellisempää ja hitaammissa pyöreämpää. Hitaissa sävellyksissä inegalisointi luo pehmeän ja pyöreän vaikutelman, kun taas nopeammissa teoksissa pisteellisempi rytmikkyys luo mielikuvan eräänlaisesta terävyydestä ja kiihkeydestä. Vuonna 1709 inegalisoinnista onkin sanottu seuraavaa:

”it is very difficult to give general principles on the equality or inequality of notes, because it is the character of the Piece one sings that governs them”

(Michel Pignolet de Montclair 1709.)

Inegalisointi on siis yksi niitä harvoja tulkinnallisia keinoja, jotka jätettiin musiikin tulkitsijan vastuulle lähes kokonaan. Ja jos se tuntuukin hankalalta teemalta nykynäkökulmasta, niin löytyy lähteitä jotka kertovat sen olleen hankalaa myös 1700-luvulla. Mielestäni inegalisointiä olisi syytä tarkastella elinikäisenä haasteena, ja kehityksen kohteena. Olen varma siitä, että mitä enemmän ranskalaista barokkimusiikkia soittaa, sitä paremmin pystyy ottamaan kantaa myös inegalisointiin.



## 4 Kappaleita eritasoisille soittajille

### 4.1 Kappaleiden esittely

Olen valinnut Marin Marais´n ensimmäisestä gambakirjasta ”Pièces a Une et a Deux Violes, Premier Livre” viisitoista kappaletta, jotka esittelen seuraavaksi. Valitsin kappaleet erityisesti sen perusteella, mikä on mahdollista sovittaa alttoviululle alkuperäiselle sävellykselle mahdollisimman uskollisesti. Erityisesti kappaleiden äänialaa ja akordeja oli usein pakko muokata, mutta mukana on myös kappaleita, jotka ovat melkein kokonaisuudessaan alkuperäisessä asussaan. Kunkin kappaleen kohdalla esittelen tekemiäni muutokset sekä kappaleiden erityispiirteet.

Työn liitteenä löytyy kuvat alkuperäisistä käsikirjoituksista, joista on mahdollista seurata sekä Marais´n merkintöjä, että tekemiäni muutoksia. Niin kuin edellä on käynyt ilmi, merkitsi Marais nuotteihinsa hyvin tarkasti haluamansa koristelut. Hänen käyttämänsä merkit ovat (+) trillää varten, (,) merkitsemään hengitystä ja pieni lainehtiva viiva tarkoittamaan vibratoa tai *pincé*:ä. Mikäli lainehtiva viiva on pystysuorassa merkitsi se jousivibratoa.

Lisäksi Marais:n kappaleet ovat valmiiksi hyvin pitkälle jousitetut, ja olen sovituksissani ollut niille uskollinen. Kappaleiden artikulaatiokaaret ovat siis alkuperäisiä. Marais oli myös merkinnyt nuotteihinsa milloin tulisi soittaa veto- (t) ja milloin työntöjousella (p), mutta tässä kohdin olen joutunut vaihtamaan jousten suunnat päittäin, sillä gamban jousi toimii täysin päinvastoin sekä alttoviulun modernin jousen että barokkijousen kanssa. Sovituksissani lukee siis työnjousen paikalla vetojousi, ja päinvastoin. Valitsemieni teosten joukossa on seuraavat kappaleet:

- 2 Preludia (d-molli, A-duuri)
- 1 Allemande (D-duuri)
- 1 Courante (d-molli)
- 2 Sarabandea (d-molli, g-molli)
- 1 Gigue (d-molli)
- 4 Menuettia (d-molli, 2 D-duurissa, g-molli)
- 2 Gavottia (d-molli, g-molli)
- 1 Rondeau (d-molli)
- 1 Fantasia (D-duuri)

## 4.2 Kappaleita musiikin perustason opiskelijoille

### 4.2.1 Perustaso 1

Marais´n kappaleet ovat lähtökohtaisesti melko haastavia alttoviululle, minkä takia ei ollut mitenkään itsestään selvää löytää kappaleita, jotka soveltuisivat aloitteleville soittajille. Valitsin tähän ryhmään kuitenkin alla olevat kaksi menuettia, joista toinen I, s. 48b on hiukan helpompi. Marin Marais´n gambasävellyksissä on paljon kappaleita, joista voisi reilusti sovittamalla saada kivoja ”pikkukappaleita”, mutta halusin tässä työssä pitäytyä mahdollisimman pitkälle alkuperäisissä versioissa.


**Menuet**

Sov. Eerika Pynnönen                      I, s. 48a                      Marin Marais

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Akordi on poistettu kappaleen viimeisessä tahdissa.
- Tahdin 8 ensimmäiselle äänelle ja kappaleen viimeiselle äänelle on merkitty *pincé*, mikä ei näy tässä nuottikuvassa.
- Molempien säkeiden viimeiselle äänelle on merkitty jousivibrato, mikä ei näy tässä nuottikuvassa.

Haasteet soittajan näkökulmasta:

- Pisteellinen rytmi 
- Trillit ykkössormella
- Etuheleen hahmottaminen

# Menuet

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 48b

Marin Marais

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Loppuakordia on helpotettu.

Haasteet soittajan näkökulmasta

- Pariäänit tahdeissa 8 ja 16a, b
- Trillit ykkössormella ja nelossormella
- Jousen vauhdin kontrolloiminen

Menueteista molemmat ovat mielestäni soveltuvia muutaman vuoden soittaneelle alttoviulistille. Koristeluja voi soittaa oppilaan tason mukaisesti ja pariäänissä voidaan mielestäni hyvin jättää toinen ääni pois, mikäli ne ovat liian haastavia. Sävellajina D-duuri sopii hyvin perustaso 1:n soittajalla ja hengeltään menuetit ovat helposti lähestyttäviä iloisen ja kevyen musiikkinsa vuoksi. Opettaessa menuetteja on alusta lähtien etsittävä oppilaan kanssa Menuetin painotusta joka toisen tahdin ensimmäisellä iskulla, jotta kappaleen tanssillinen ”svengi” tulisi esiin alussa olevien soittajien tulkinnoissa.

#### 4.2.2 Perustaso 2

Tähän ryhmään oli huomattavasti helpompi löytää kappaleita, sillä perustaso 2-tasoinen soittaja kykenee jo huomattavasti hankalampiin harmonisiin sävelkulkuihin ja sointuihin. Lisäksi on mahdollista opetella syvempiä tulkinnallisia keinoja ja fraseerauksia, mitkä seuraavissa kappaleissa ovat olennaisia. Tähän ryhmään olen valinnut yhden Preludin, Giguen, Menuetin ja Gavotin.

### Preludi

I, s.9

Marin Marais

The image shows a musical score for a piece titled 'Preludi I, s.9' by Marin Marais. The score is written for Viola and Vlna (Violin). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Viola part is on the top staff, and the Vlna part is on the bottom staff. The score consists of three staves of music. The first staff (Viola) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Vlna) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Vlna) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Tahdin 6 viimeiset kahdeksasosat ja tahdin 7 ensimmäinen kahdeksasosa on nostettu oktaavilla ylöspäin.
- Tahdin 8 keskimmäiset 4 kahdeksasosaa ja tahdin 9 ensimmäinen kahdeksasosa on nostettu oktaavilla ylöspäin.
- Loppuakordia on muutettu alttoviululle sopivaksi.

Haasteet soittajan näkökulmasta:

- Nopeat trillit eri sormilla
- Inégallite-soittotapa.
- Fraasien kulku hengitysmerkkien mukaan.

## Gigue

sov. Eerika Pynnönen

I, s. 21

Marin Marais

## Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Tahdeissa 9-14, 27, 30, 39- 40 ja 55 joitakin ääniä on nostettu oktaavilla ylöspäin.
- Pariääni on poistettu tahdin 11 ensimmäiseltä iskulta, tahdin 28 ensimmäiseltä iskulta, tahdin 41 ensimmäiseltä iskulta.
- Akordeja on muutettu alttoviululle sopivimmiksi.

## Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta

- Koristelu ja trillit
- epäsymmetriset fraasit
- paino tahtien ensimmäisellä iskulla
- pariäänet

## Huomio nuottikuvasta:

Tahdeissa 6 ja 7 esiintyvät etuheleet ovat väärässä paikassa. Niiden pitäisi olla tahtiviivan toisella puolella, mutta käyttämäni nuotinnusohjelma ei suostunut siirtämään niitä. Tärkeintä on, että etuheleet soitetaan ennen iskua, eikä iskulla, niin nuottikuva nyt antaisi ymmärtää.

# Menuet

sov. Eerika Pynnönen

I, s. 28

Marin Marais

Viola 

Vla. 

Vla. 

Vla. 

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Akordeja on muutetta alttoviululle sopivimmiksi.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Menuetin poljennon säilyttäminen.
- Trillien muotoilu.
- Korukuvio tahdissa 23 ennen iskua.



# Gauotte

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 32

Marin Marais

Viola

Vla.

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Loppusointu on muutettu alttoviululle sopivammaksi.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Gavotin poljennon löytäminen niin, että paino on joka toisen tahdin ensimmäisellä iskulla alkaen ensimmäisestä täydestä tahdistä.
- Sopivan tempon löytyminen jotta tanssillisuus ja poljento säilyy välttämättä kuitenkin kiireen tuntua.
- Fraasirajojen hahmottaminen.
- Coulée-soittotapa tahdin 7 ja 11 1/8-kuluille

Lisähuomioita nuottikuvasta:

Käyttämälläni nuotinnusohjelmalla ei voi laittaa kertausmerkkiä keskelle tahtia, mihin se gavoteissa kuuluisi. Tämän takia fraasirajat eivät ole ilmeisiä. On syytä huomioda, että fraasi vaihtuu joka kerta toisen ja kolmannen iskun välillä, kuten esimerkiksi tahdissa 13.

Edellä esitetyistä kappaleista Gigue on kenties haastavin. Kaikissa kappaleissa on kuitenkin omat haasteensa, eikä ensilmäyksellä helpolta vaikuttavaa Menuettia kannata väheksyä. Mielestäni näissä kappaleissa yhteinen haaste on niiden musiikillisten erityispiirteiden löytäminen tässä vaiheessa soittajan taivalta.

### 4.2.3 Perustaso 3

Musiikin perustaso 3 kattaa jo selkeästi haastavampia teknisiä valmiuksia sekä monimuotoisempaa ohjelmistoa. Tähän ryhmään olen koonnut yhden Sarabanden, Rondeau, Couranten, Gavotin ja Menuetin, joissa kaikissa on sekä teknisesti että ilmaisullisesti haastavia elementtejä. Tunnelmaltaan Sarabande on mielestäni vaativin, sillä siihen tulisi pyrkiä saamaan syvä hiukan melankolinen sävy. Courante on teknisesti haastavin pariaantensa takia, mutta haasteita riittää muissakin kappaleissa. Rondeau on muodoltaan haastava toistuvan teemansa ja nopea kevyen temponsa takia ja Gavotissa ja Menuetissa on teknisistä haasteista huolimatta ennen kaikkea löydettävä keinuva tanssillisuus.

## Sarabande

sov. Eerika Pynnönen

I, s. 18

Marin Marais

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Säkeiden loppuakordit on muokattu alttoviululle sopivimmiksi. Tahdissa 20 säilytin soinnun sellaisenaan vaikka se on erittäin hankala, sillä sen tuoma dissonanssi on mielestäni olennainen. Sointu on mahdollista soittaa arpeggiona, mikä helpottaa sitä hieman.
- Tahdin 15 ensimmäisellä iskulla on alkuperäisessä käsikirjoituksessa sointu, josta poistin kvintin stemmaa helpottaakseni.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Oikean tunnelman löytäminen.
- Tarpeeksi hidas jousenkäyttö, mutta kuitenkin hengittävä tempo.
- Soinnut.
- Trillit, sekä nopeat että hitaat.

# Rondeau

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 27-28

Marin Marais

## Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Tahdissa 23-29, 41, 49, ja 57 on pariääniä ja soituja, jotka on mahdotonta soittaa alttoviululla. Päätin pitää melodian alkuperäisessä äänialassa.
- Tahdit 65-79 olen kokonaisuudessaan nostanut oktaavilla, pitääkseni melodialinjan eheänä.
- Loppuakordit on muokattu alttoviululle sopivampaan muotoon.

## Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Jouhevan tempon löytyminen.
- Eri säkeiden tulkinnallinen erottelu.
- Koristelu, hengitykset ja trillit.

# Courante

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 19

Marin Marais

## Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Tahdeissa 2-3, 5-8, 11, 17-20, 22-25 sekä 29-30 on ääniä jotka ovat joko liian matalia soitettavaksi alttoviululla, tai sointuja jotka on mahdotonta toteuttaa alttoviululla, minkä takia ne on otettu pois.
- Tahdin 4 ja 8 ensimmäistä ääntä on nostettu oktaavilla.
- Loppuakordit on muutettu alttoviululle sopivampaan muotoon.

## Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Couranten aristokraattisen hengen löytäminen
- Vähintään kahden tahdin fraasien soittaminen sekä kevyen ensimmäisen iskun toteuttaminen (elevé).
- Soinnut ja pariäänet.
- Trillit, joita tässä osassa ei kyllä ole erityisen paljon.
- Pisteellisen ja tasaisen rytmin selkeä erottelu.

## Gauotte

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 61

Marin Marais

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Tahdissa 9 ensimmäisen iskun sointua, sekä toisen säkeen loppusointuja on muokattu alttoviululle sopivimmiksi.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Gavotin poljennon löytäminen.
- Coulée-soittotapa 1/8-kuluissa tahdeissa 1 ja 6.

## Menuet

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 61

Marin Marais

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Sointuja tahdeissa 8, 23 ja 24 on muokattu alttoviululle sopivimmiksi.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Haastavat pariäänikulut.
- Painotus joka toisen tahdin 1:llä iskulla, neljän tahdin fraasit.
- Trillit ja hengittävyys.

### 4.3 Kappaleita ammattiopiskelijoille

Mielestäni kappaleiden jako ammattiopiskelijoiden ja musiikin perustason opiskelijoiden välillä on periaatteessa hyvin teennäinen. Edellä mainituissa kappaleissa riittäisi kaikissa työsarkaa jokaiselle ammattiopiskelijalle ovat ne näennäisesti kuinka ”helppoja” tahansa. Tähän ryhmään olen kuitenkin koonnut neljä haastavampaa kappaletta, jotka kaikki ovat hyvin erilaisia. Kappaleet ovat Allemande, Fantasie, Sarabande sekä Prelude.

**Allemande**

Sov. Eerika Pynnönen Marin Marais  
I, s. 35

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Tahdit 3-4 kokonaisuudessaan, 6-7 toisesta kahdeksasosasta lähtien, tahti 9 toisesta kahdeksasosasta lähtien, sekä tahdin 14 puolivälistä tahdin 17 ensimmäiselle iskulle, on nostettu oktaavia ylöspäin.
- Soinnut tahdeissa 3, 9, 14, 17, 19, 21 sekä 26 on muokattu alttoviululle sopivimmiksi.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Erityisesti toisen puoliskon moniäänisyys
- Allemanden poljento, eli paino joka toisella iskulla rytmisesti haastavista kuvioista huolimatta.
- Koristelu ja hengittävyys.



# Fantaisie

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 33-34

Marin Marais

Viola

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

## Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- tahdin 4 toiselta ääneltä tahdin 10 puoliväliin, tahdin 11 viimeinen ja 12 ensimmäinen ääni, tahdin 25 toiselta ääneltä tahdin 30 loppuun, tahdin 33 toinen isku sekä tahdin 38 toinen puolisko on siirretty oktaavia ylemmäs.
- Loppuakordia on muutettu alttoviululle sopivammaksi.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Kappale vaatii paljon tulkintaa, dynamiikkaeroja jotta sen improvisatorinen henki tulisi näkyviin.
- Kappale antaa tilaa inegalille, tai epätasaiselle tulkinnalle, mutta ei myöskään ohjaa sitä mitenkään. Soittajan tehtäväksi jää etsiä ”hyvää makua”

## Sarabande

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 59

Marin Marais

The musical score is for a piece titled 'Sarabande' by Marin Marais, arranged by Eerika Pynnönen. It is for Viola and Vla. (Violoncello). The score is in 3/4 time and consists of three staves. The first staff is for Viola, the second for Vla., and the third for Vla. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Sointuja tahdeissa 7 ja 24 on muokattu alttoviululle sopivimmiksi.

Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Vakavan ja melankolisen tunnelman luominen.
- Jokaisen tahdin viimeisen iskun painottomuus, eli useimmiten työntöjousen keveys. Tämä on barokkijousella huomattavasti helpompaa, kuin modernilla jousella.
- Koristeiden ja trillien soittaminen tunnelman mukaisesti, usein melko pitkällä appoggiaturilla.
- Moniäänisyys ja pariäänet.

# Prelude

Sov. Eerika Pynnönen

I, s. 63

Marin Marais

## Kappaleen sovitukselliset muutokset:

- Tahdeissa 2-4, 6-8 sekä 10 on ääntä tai sointuja, joita on poistettu sen takia, että niitä on joko erittäin vaikeaa tai mahdotonta soittaa alttoviululla.
- Loppuakordia on muokattu alttoviululle sopivammaksi.
- Tahdin 12 ensimmäiselle äänelle, 3 kolmannelle äänelle sekä 18 ensimmäiselle pariäänelle on käsikirjoituksessa merkitty vibrato tai *pincé*, mikä ei näy tässä nuotinnoksessa.
- Tahdin 5 ensimmäisen parinäänien ylemmälle äänelle on merkitty jousivibrato, mikä ei näy tässä nuotinnoksessa.

## Kappaleen haasteet soittajan näkökulmasta:

- Haastavat pariäänikulut ja selkeä moniäänisyys.
- Improvisatorisen hengen säilyttäminen temposta ja hengittävydestä tinkimättä.
- Koristelu: tahtien 3 ja 8 etuheleet soitetaan iskulla, kun taas tahdin 19 etuheleet soitetaan ennen iskua.

## 5 Lopuksi

Ranskalainen barokkimusiikki ja erityisesti Marin Marais'n gambasävellykset ovat kiehtova maailma, josta olen tällä työllä raapaissut vain pintaa. Uskon kuitenkin, että olen löytänyt maailman, joka on syytä avata myös suomalaisille alttoviulisteille ja toivonettā tämä työ voisi omalta osaltaan lisätä innostusta etsiä lisää alttoviululle soveltuvaa ranskalaista barokkia. Gambasävellykset ovat oiva vaikkakin ajoittain hyvin työläs lähde, josta alttoviulistit voisivat ammentaa.

Niin kuin edellä on käynyt ilmi, liittyvät gambasävellysten keskeisimmät ongelmat alttoviululle sovittaessa gamban laajempaan äänialaan sekä sointuihin.

Gambasävellykset ovat usein matalampia kuin alttoviulun ääniala, ja gamballa on hiukan helpompi soittaa sointuja ja pariääniä kuin alttoviululla, jolla on vain neljä kieltä. Sovittaessa joutuu tekemään omia tulkintoja äänten hierarkiasta ja melodiankulusta, jolloin väistämättä jotakin alkuperäisestä jää pois. Alttoviulusovitukset eivät koskaan vastaa alkuperäisiä versioita. Itse koin erityisen vaikeaksi loppuakordien muuttamisen, sillä jouduin usein muuttamaan niiden käännöksiä kokonaan, mikä muuttaa soinnun ilmettä olennaisesti. Koin kuitenkin parempana pitää kiinni sointu-ajatuksesta, kuin tukeutua vain perusääneen.

Tämä opinnäytetyöprosessi on ollut minulle erittäin mielenkiintoinen, haastava ja opettavainen. Olen saanut kurkistaa maailmaan, josta myönnän, en aluksi tiennyt juuri mitään. Nyt olen oppinut siitä jotakin, ja tiedän paljon mitä voisin oppia lisää. Tämän aiheen tiimoilta olisi useita aiheita, joita voisi jatkossa tutkia. Tärkeimpänä pidän kuitenkin sitä, että alttoviululle sovitettaisi myös Marais'n myöhempien kirjojen teoksia, ja erityisesti niitä jotka on sävelletty useammalle kuin yhdelle gamballe. Marais'n sävellyksiä olisi mielestäni myös syytä pyrkiä levittämään laajemman yleisön tietoisuuteen, jotta ranskalaista barokkimusiikkia ei enää karsastettaisi yhtä paljon kuin nykyään. Uskon että ranskalainen barokkimusiikki puhuttelee jokaista soittajaa jos siihen suhtaudutaan tarvittavalla lempeydellä ja hienotunteisuudella.

Lopuksi toivon, että tämä opinnäytetyö toisi ainakin nämä valitut viisitoista kappaletta lähemmäksi pienten ja suurten alttoviulistien arkea, ja että tällä työllä olisin osannut valottaa ranskalaisen barokin maailmaa niin, että näihin kappaleisiin olisi hiukan pienempi kynnyks tarttua.

## Lähteet

- Anthony, James R. 1997. *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau, revised and expanded edition*.  
Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Bellingham Jane, Thompson, Wendy. Minuet.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4434>>  
Luettu 23.04.2014.
- Cusick, Susanne G., Little Meredith Ellis. Courante.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0670>>  
Luettu 23.04.2014.
- Cusick, Susanne G., Little Meredith Ellis. Allemande.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00613>>  
Luettu 28.04.2014
- Field, Christopher D. S., Fantasia. 1. To 1700.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>>
- Ledbetter, David. Prelude, 1. Before 1800.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/4330>>  
Luettu 24.04.2014.
- Lescat, Philippe 2002. *Marin Marais (1656-1728)*.  
*Teoksessa Maris Marain, Pieces a Une et a Deux Violes, Premier Livre, 1686, ed. Jean-Marc Fuzeau.*  
Sarjassa La Musique Française Classique de 1650 à 1800.  
Courlay: Éditions J. M. Fuzeau s.a.
- Little, Meredith Ellis. Gigue (i).  
<<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.metropolia.fi/subscriber/article/grove/music/11123>>  
Luettu 23.04.2014.
- Montagu, Jeremy 1998. *Baroque Forces and Forms – Instruments*.  
*Teoksessa Companion to Baroque Music, ed. Julie Anne Sadie.*  
Oxford, New York: Oxford University Press.
- Ng, Kah-Ming. Ornaments, §7: French Baroque  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg7>>  
Luettu 23.01.2014.
- Pöhlh, Annamari 1993. *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677–1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta*.  
Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 12.  
Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Rusko, Päivi 2010. *Vapautta ja Poljentoa - Ranskalainen barokkimusiikki pianon soiton opetuksessa.*  
Muusikin (YAMK) koulutusohjelma.  
Opinnäytetyö  
Helsinki: Metropolia

Sadie, Julie Anne 1998. *France, Paris and its Environs.*  
*Teoksessa Companion to Baroque Music, ed. Julie Anne Sadie.*  
Oxford, New York: Oxford University Press.

Schott, Howard 1998. *Performing Practice Issues – National styles.*  
*Teoksessa Companion to Baroque Music, ed. Julie Anne Sadie.*  
Oxford, New York: Oxford University Press.

Thompson, Wendy. notes inégales.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4766>>.  
Luettu 24.04.2014.

Wilkins, Nigel. Rondeau (i).  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23782>>  
Luettu 24.04.2014.

## Liitteet

## Marin Marais´n alkuperäiset käsikirjoitukset

Kirja I, s. 9.

Handwritten musical score for 'Prelude' from Kirja I, s. 9. The score is written on six staves. The first staff is labeled 'Prelude' and has a '9' at the end. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex, flowing melody with many accidentals and ornaments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, elegant hand.

Kirja I, s. 18.

Handwritten musical score for 'Arabande' from Kirja I, s. 18. The score is written on six staves. The first staff is labeled 'Arabande' and has a '18' at the end. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex, flowing melody with many accidentals and ornaments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, elegant hand.

## Kirja I, s. 19.

*Courante*

## Kirja I, s. 21.

*Sarabande*

*Gigue*



Kirja I, s. 27.

*Rondeau* 27

27

Kirja I, s. 28.

28

28

## Kirja I, s. 32.

Musical score for Kirja I, s. 32. The score is for a piece titled "Gauotte". It consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves have a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p". The number "32" is written in the top right corner.

## Kirja I, 33

Musical score for Kirja I, 33. The score is for a piece titled "Prelude" and "Santairie". It consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves have a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p". The number "33" is written in the top right corner.

## Kirja I, s. 34



Handwritten musical score for Kirja I, s. 34. The score is written on six staves, with the first staff marked with a '34' at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

## Kirja I, s. 35



Handwritten musical score for Kirja I, s. 35. The score is written on six staves, with the first staff marked with a '35' at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled 'Brelude' and the second staff is labeled 'Allemande'.

Kirja I, s. 48

*Menüet*

48

Kirja I, s. 59.

*Sarabande*

59



Kirja I, s. 61.

64

*Gauone*

*Menüet*

*p*

*f*

This musical score is for Kirja I, s. 61. It contains two pieces: 'Gauone' and 'Menüet'. The 'Gauone' section is written for a single melodic line with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The 'Menüet' section follows, also in one flat and 2/4 time, with similar notation and dynamic markings. The page number '64' is located in the top right corner.

Kirja I, s. 63

*Prelude*

*Bontade*

This musical score is for Kirja I, s. 63. It contains two pieces: 'Prelude' and 'Bontade'. The 'Prelude' section is written for a single melodic line with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The 'Bontade' section follows, also in one flat and 2/4 time, with similar notation and dynamic markings. The page number '63' is located in the top right corner.